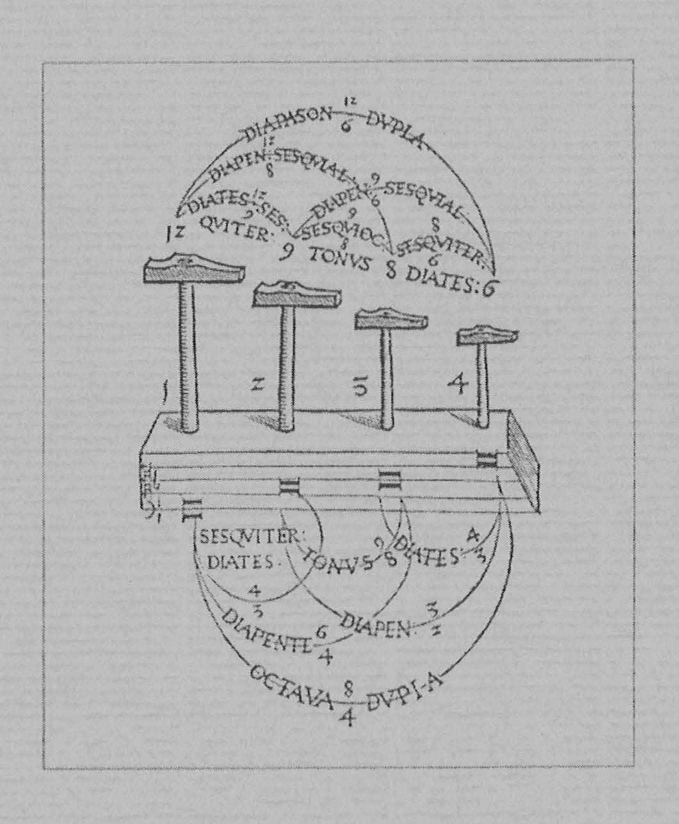
MÚSICA Y NÚMERO EN LA ALTA EDAD MEDIA

por

PILAR CHÍAS NAVARRO



CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-11-06

MÚSICA Y NÚMERO EN LA ALTA EDAD MEDIA

por

PILAR CHÍAS NAVARRO

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-11-06

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA

NUMERACIÓN

5 Área
11 Autor
06 Ordinal de cuaderno (del autor)

TEMAS

0 VARIOS
1 ESTRUCTURAS
2 CONSTRUCCIÓN
3 FÍSICA Y MATEMÁTICAS
4 TEORÍA
5 GEOMETRÍA Y DIBUJO
6 PROYECTOS
7 URBANISMO
8 RESTAURACIÓN

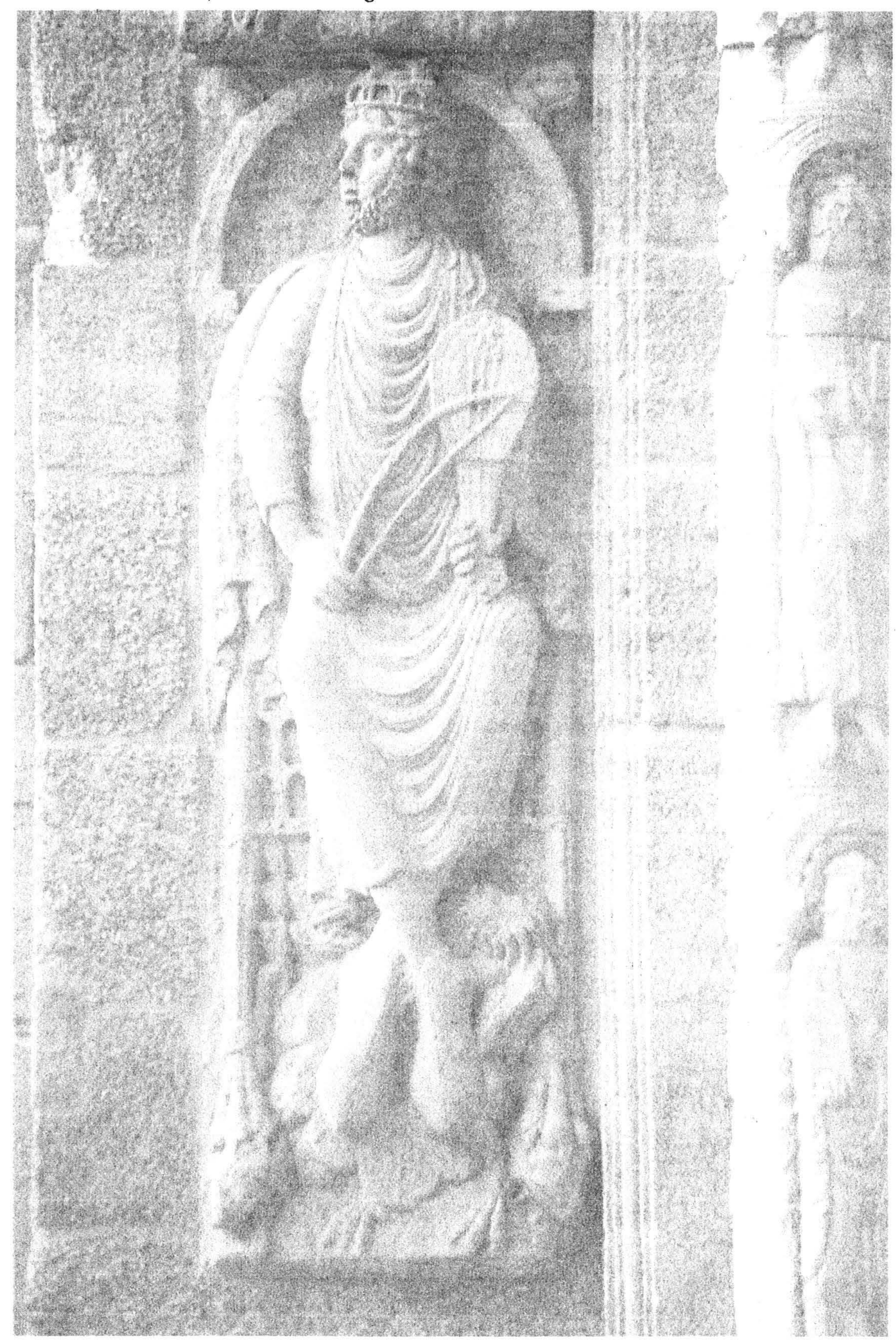
Música y número en la Alta Edad Media

Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
Gestión y portada: Nadezhda Vasileva Nicheva
CUADERNO 191.01 / 5-11-06
ISBN: 84-9728-163-2
Depósito Legal: M-24453-2005

MÚSICA Y NÚMERO EN LA ALTA EDAD MEDIA

ÍNDICE

El Rey David tocando la fídula
Portada de las Platerías, catedral de Santiago



ENTRE LA ANTIGÜEDAD Y LA EDAD MEDIA

El final de la época clásica

División de la unidad poética
- Prosa (palabra)
- Música (sobre todo instrumental)

Tiempo de mitos y de dioses
- Importancia de la música en los círculos de la cultura
  - En la educación ética
  - Como entretenimiento
  - Por placer espiritual
- Y en el culto a los dioses y a los muertos
  - Fines mágicos que influyen en el gusto estético

Músicos:
- Frecuentemente esclavos (muchos de origen griego), pero bien considerados por sus amos
  - Los trabajos corporales no adecuados a los ciudadanos libres
  - Los *mimos* en Roma:
    - Bailaban, cantaban y tocaban instrumentos
      - Incluían la imitación y la ridiculización
      - Actuaban con bailes y canciones en representaciones teatrales y luchas de gladiadores
  - El *joculator* (bufón, *jocus* = broma):
    - Proporcionaba diversión
  - El *histrio* (actor):
    - Origen de los músicos y artistas ambulantes
  - Perdieron su significado diferenciador en la Edad Media
- Ciudadanos libres: más inclinados a la teoría de la música y sus fundamentos numéricos
  - Septem Artes Liberales: sólo podían ser practicadas por hombres libres
    - El arte se entendía "entonces" como una ciencia
    - Sólo cuando se escribieron tratados y reglas se habló de *ars* (arte): una forma de hacer

Músicos callejeros.
Mosaico de Pompeya, s. I dC (Museo Nacional de Nápoles)



Músicos profesionales en los siglos IV al VI:

Pocas noticias:

Año 446: el embajador Priscos describió una cena en la corte de Atila, en la que dos cantantes alabaron las virtudes de los héroes: después, un bufón hizo reír a los presentes, cerrando la actuación un enano de la corte

Ilustración de un salterio, Francia s. XII (Biblioteca de la Universidad, Cambridge B 18)



Música cristiana primitiva:

Cristianismo = religión oficial por el Edicto de Constantino (313)

Problema: conexión de la música y la oración colectiva: el canto litúrgico

Construcción de numerosas basílicas + expansión del culto

Al principio, pocas diferencias con las sinagogas judías

Asimilación de:

La tradición pagana grecorromana: el sistema musical griego era el fundamento de la teoría musical

La tradición hebraica: el canto de las sinagogas

Problemas:

Acoplamiento del canto cristiano a ambas tradiciones

Necesidad de una nueva jerarquía de valores

Nuevos contenidos:

Distinción entre la música pagana –preexistente- y el "nuevo canto" como instrumento de salvación

La simplicidad, una de las principales virtudes musicales

San Clemente de Alejandría (ca. 200), autor de *Protréptico a los griegos*:

Contra el género cromático, muy usado en la música profana

Los mitos antiguos son crueles y falsos, y la música a través de la que se expresan lleva a la perdición

Atribución a la música de los valores pitagóricos:

«Es precisamente este canto el que integra la totalidad de la creación en un orden melodioso y concilia los elementos en discordia, motivos de sobra por los que el Universo entero debe hallarse en armonía con dicho canto[...]

[El Universo se concibe como] un instrumento con muchas voces.»

Los antiguos poderes de Orfeo se atribuyen ahora al rey y cantor David:

La música y el canto sacro poseen un valor educativo

San Basilio (s. III), *Homilía* sobre el primer salmo:

«El salmo da tranquilidad al espíritu, [...] limita el desorden y el tumulto en el ámbito del pensamiento, puesto que calma las pasiones del espíritu y modera sus desarreglos [...]

[El maestro] previno que podríamos, a un tiempo, cantar y aprender cosas provechosas, y que las doctrinas, mediante este sistema, se grabarían con mayor profundidad en la mente.»

Los dos aspectos contrapuestos de la música simbolizan la oposición entre el Bien y el Mal

David o la música sagrada = el orden matemático

Cordófonos (salterio, fídula, arpa, laúd, siringa...)

Aerófonos (cuerno, flauta de pico, órgano manual...)

Idiófonos y membranófonos

Juglar o la música profana = el sentimiento

Mismos instrumentos + animales músicos + danzantes

Juan Crisóstomo, arzobispo de Constantinopla (s. IV), *Exposición* del Salmo XLI:

Valor educativo de la música, que añade agrado al aprendizaje:

«El poder ligado a la música de endulzar el espíritu se extiende a otros usos aparte del religioso: hombres y mujeres, agricultores y marineros, procuran aliviar la fatiga que les produce su trabajo con un canto, ya que el espíritu soporta más fácilmente las asperezas y dificultades si se escucha una melodía o un canto [...]

[La música posee un sinificado religioso porque] está hecha de números [...]

[Su valor no se ve alterado] ni cuando nos es desconocido el significado de las palabras.»

San Atanasio de Alejandría

En Mileto en el s. IV se cantaba música alegre acompañada de un rítmico batir de palmas

En su diócesis interpretaba los salmos de un modo bello y simple que emocionó a san Agustín

«[...] apartaría de mis oídos y de los de la Iglesia todas las melodías de las tiernas cantilenas con las que se acompañan habitualmente los salmos de David; en esos momentos me parece más seguro el sistema que [atribuído a Atanasio] hacía recitar los salmos al lector con unas flexiones de voz tan leves, que parecían hallarse más próximas de la declamación que del

canto.» (San Agustín, *Confesiones*)

San Agustín: «Musica est scientia bene modulandi»

De Musica: tratado en 6 vols

1° y 6° sobre estética musical; 2° y 5°, tratado de métrica

«[Bene movendi] se puede decir que se mueve bien, cualquier cosa que dimana conforme a las leyes del número y que respeta las proporciones propias a tiempos e intervalos. [La música es] ciencia del movimiento bien regulado, del movimiento que se busca por el movimiento en sí.»

La música es una ciencia (de medir bien): afecta más a la razón que a los sentidos, a la memoria o a los sentimientos

Aunque puede proporcionar placer, éste es reprobable: el placer no puede ser un fin en sí mismo, pero se puede ajustar a la comprensión racional de la música cuando se controla:

«[El placer es consecuencia del] flujo de correlaciones numéricas y de medidas temporales. [...] Es propio de un espíritu moderado aceptar, a veces, ese placer; mas dejarse prender por él, aunque sólo sea alguna vez, resulta torpe e indecoroso.»

Admitió que la belleza de clase superior (alma) irradia / se refleja en las inferiores:

Etapas del proceso ascético que culmina en la belleza eterna (remite a la estética pitagórica de los números)

La música como sonido y objeto de placer sensible (remite a la estética de la imitación, fondo aristotélico)

Dicotomía heredada de la Antigüedad, que se prolonga más allá de la Edad Media

Existe una jerarquía en la música (números-sonidos):

Nivel inferior instintivo (canto del ruiseñor)

Tañedores de instrumentos: «proceden conforme a un arte que se ha aprendido [de otros]»

En este nivel la música es imitación; la imitación es patrimonio incluso de los seres privados de razón

Nivel superior de conocimiento como ciencia

La música deviene ciencia racional cuando se reduce a número

El 3, número sagrado (contiene principio, medio y fin)

El 1, fundamento para los demás (1:1, modelo eterno divino)

El movimiento de los sonidos -tanto desde los intervalos como desde los ritmos- ha de ajustarse a relaciones numéricas simples (*rationabiles* = tienen en común una medida), las únicas que la razón determina como buenas

Jerarquía de numeros-sonidos: relacionados con los movimientos conscientes del alma (ordenados: música verdadera) respecto a los del cuerpo ("sonantes")

Según textos del s. IV:

Canto de himnos y salmos: ejecutado por 2 coros que se responden alternados (*antiphona**)

Tipo de salmodia propia de los cristianos de Oriente

Introducida en Constantinopla por san Juan Crisóstomo y en Milán por san Ambrosio

San Ambrosio, obispo de Milán (374):

Durante el sitio de la ciudad por la herejía arriana, se encerró en la iglesia con sus fieles

«Hacía mucho tiempo que la Iglesia milanesa había introducido esta práctica [...] de cantar como hermanos, voces y corazones al unísono [...] Fue entonces cuando se comenzó a cantar himnos y salmos conforme al uso de las regiones de Oriente, con el fin de evitar que la actitud del pueblo se deteriorara.» (San Agustín, *Confesiones* IX, 7)

Compuso melodías simples:

Conservadas por la tradición monástica, fueron notadas e introducidas en el s. XII en la liturgia romana

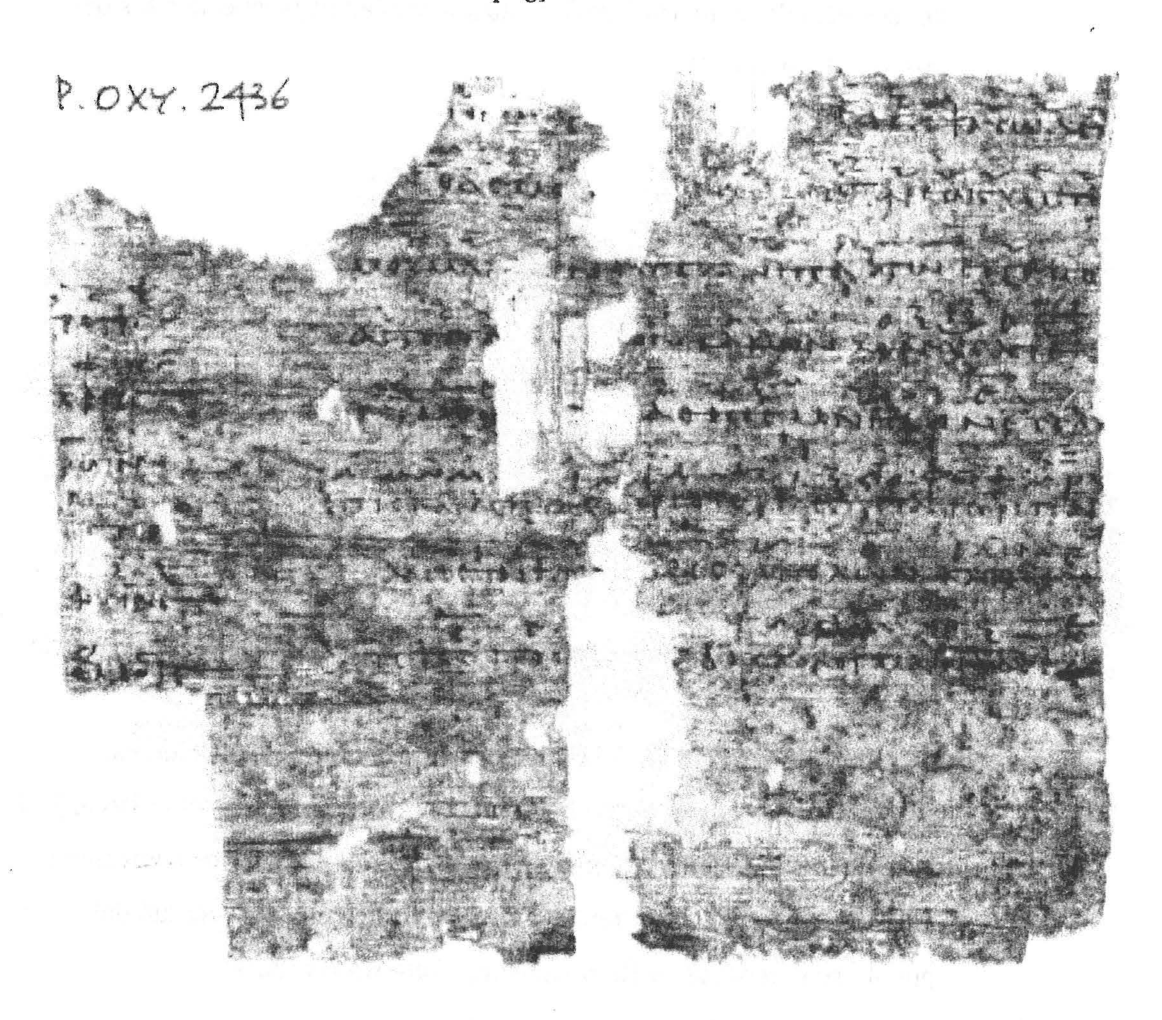
Ritmo caracterizado por el metro yámbico (corchea-negra, equivalente a 6/8), adoptado por numerosos himnos y cánticos cristianos

Los cantores cantaban los versos como solistas, y en las fiestas mayores

adornaban ciertas palabras .como alleluia- con grandes vocalizaciones (*jubili*), transmitiendo gran alegría

Reparto del Imperio entre los hijos de Teodosio (395)

Papiro de Oxyrhynchos, s. II . [FLEISCHHAUER, G. (1964): *Musikgeschichte in Bildern. Band 2: Musik des Altertums. Etrurien und Rom.* Leipzig]



Bizancio

Canto bizantino:

Constantinopla, capital del Imperio (330-1453) y memoria de la cultura griega y de los primeros cristianos

Principal centro religioso y político de la cristiandad hasta los Carolingios (cuando la iglesia romana se separó y se situó bajo la protección de los francos)

Papiro de Oxyrhynchos (s. II)

Se vincula a los orígenes del canto bizantino

Contemporáneo de "phos hilaron" (luz jubilosa): himno de vísperas de numerosos ritos orientales, transmitidos oralmente

Juan Crisóstomo, patriarca de Constantinopla (ca. 398)

Encargó himnos nuevos adaptados a la liturgia

Numerosas recopilaciones desde el s. V:

Timocles, Proclus, Anatolius (s. V)

Romanos el Meloda (s. VI):

Creó para el uso de la liturgia griega de Constantinopla un importante repertorio de *kontakia** que hoy son una de las fuentes principales de la liturgia griega

Conocidos por transcripciones de los ss. XII, XIII y XIV en notación "mediobizantina"

Emperador Justiniano (529-565):

Enriqueció el repertorio y las reglas de la liturgia de Santa Sofía

Andrés de Creta (s. VII):

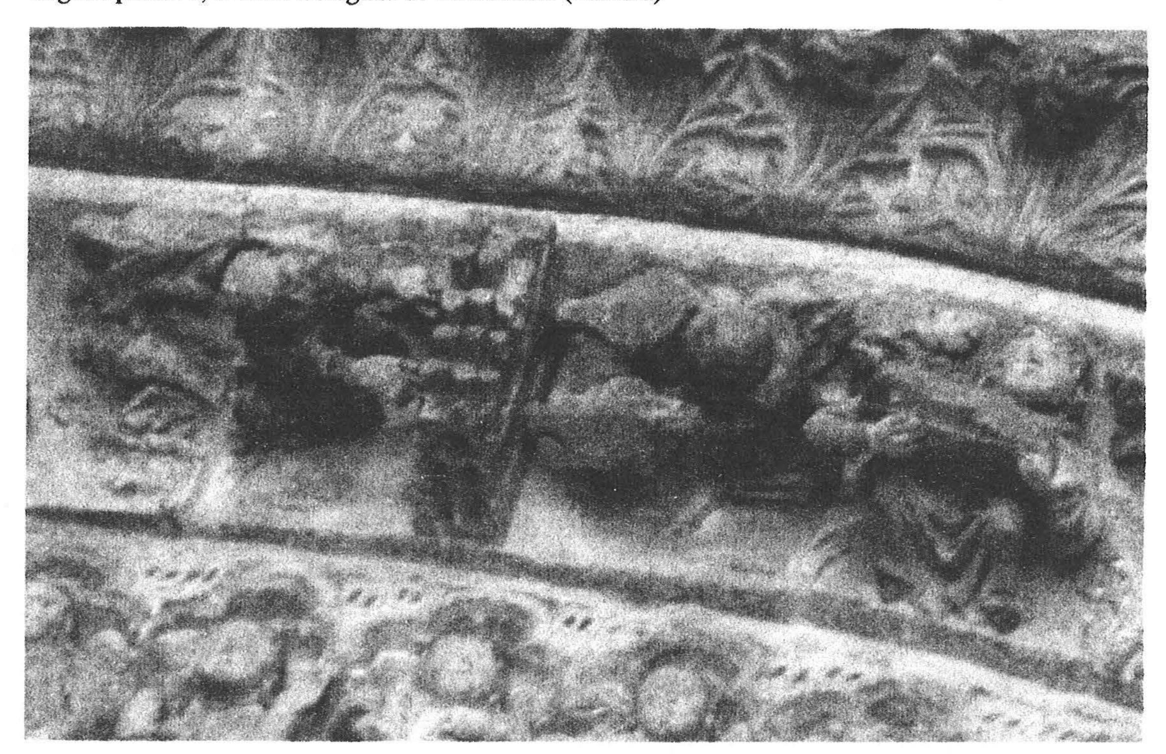
Creó un nuevo género: el *kanon**

Síntesis por Juan Damasceno + Cosmas de Maiouma + Teófano o Graptos: considerados los creadores del rito bizantino

Juan Damasceno:

Se le atribuye erróneamente el *Octoechos**, recopilado en un libro por Severo, patriarca de Antioquía (512-519)

Órgano positivo, s. XIII. Colegiata de La Hiniesta (Zamora)



En Occidente, la música se refugió en los monasterios

En Bizancio se manifestaba con fuerza en todos los ámbitos de la vida:

El órgano acompañaba las ceremonias privadas, civiles y religiosas, sustituyéndose el sistema hidráulico por un sistema de fuelles (*organon pneumaticon* transportable)

5 tipos de notación neumática

Teoría basada en tradiciones griega y siria (Antioquía): 8 escalas o modos (4 *auténticos* y 4 *plagales* -plagios-)

Adoptadas desde el s. IX en Occidente

Música esencialmente monódica

Heterofonía simple

Continuación histórica: en ritos ortodoxos

Los tratadistas y principales teóricos

Claudio Ptolomeo (ca. 90-ca. 168):

Escribió su *Armonikon* en 3 libros, cuatro siglos después de los *Elementos armónicos* de Aristoxeno

Fundamental para el conocimiento de la teoría griega clásica

Traducido al árabe en el s. IX

Arístides Quintiliano (finales s. II):

Escribió *De Musica*

Donde se describen las *armoniai* según Platón (muy controvertida)

Pseudo-Plutarco:

Autor de *De Musica*, muy inspirado en Aristoxeno

Sobre los principios de la educación musical, según Lasos y Damón, Platón y Aristóteles

Neoplatónicos (ss. III, IV y V): Porfirio, Proclus

La música es el fin de la aritmética, como la astronomía es de la geometría

La belleza es un reflejo del ideal, para el que la música eleva el alma (noción de *mimesis*)

Boecio (ca. 480-526) y Casiodoro (ca. 480-575): intérpretes de la cultura greco-latina e intermediarios con la música medieval

Terminología de los teóricos griegos (modos, sistema de tetracordos)

La música como ciencia

Boecio, ministro y consejero del rey Teodorico:

Escribió *De institutione musica*: tratado de armonía equiparable a los de la Antigüedad, influyente en teóricos hasta el s. XVI (Guido d'Arezzo)

Descubrió el orden de la música más allá de la simple ejecución

Recopiló las teorías musicales antiguas, que sirvieron de base a las ideas medievales:

Partió de Platón y su doctrina ética de la música

Estudió la regularidad de las leyes de la música divina para conseguir la armonía del cosmos, que se reproduce en el hombre

Subdivisión de la música en tres géneros:

Mundana: inaudible de las esferas, juzga a la poesía y a los instrumentos

Humana: reflejo de la unión armoniosa del alma y el cuerpo, se comprende por introspección; crea poesía

De los instrumentos: tañedores

Devaluación del trabajo manual

La música, consustancial a todo ser vivo (por capacidades perceptivas)

El hombre puede sentir la música como animal, y comprenderla racionalmente

La música como ciencia «implica tanto la especulación como la moralidad»:

> «[La música es] parte de nuestra naturaleza hasta el punto de que, aunque lo quisiéramos, no podríamos prescindir de ella [...] El intelecto debe encaminarse al fin consistente en comprender con ayuda de la ciencia lo que es propio de la naturaleza. Así como al estudiar las cosas referentes a la vista, el sabio no se contenta con recopilar colores y formas sin llegar a un estudio de sus propiedades, de la misma manera no debe uno contentarse con el deleite que nos procuran las melodías sin llegar a un conocimiento de las proporciones que se dan en las relaciones de unos sonidos con otros.»

El oído, un instrumento útil, primer pelaño en el conocimiento que confirma la razón

No justificó la supremacía de la razón por motivos religiosos (como san Agustín)

La música, poderoso instrumento educativo

Distinguió entre:

El *cantor* (el que canta, toca y compone): se guía por un talento natural, compone según la contumbre y por dinero

Y el verdadero *musicus* (el teórico y crítico): músico educado

Orfeo y Pitágoras son los arquetipos de cada grupo

Pitágoras, como fundador de la teoría de la consonancia y de la componente matemático-científica de la música

Orfeo, que supuestamante ablandaba piedras y resucitaba muertos con sus cantos, simboliza el aspecto intuitivo y emocional de los músicos

La motivación ha de ser ideal, y no material (pagada)

Casiodoro, autor de *Institutiones* y contemporáneo de Boecio:

Retomó los temas y conceptos de Boecio, insistiendo en el aspecto religioso de la música y de su valor ético

La música es armonía y ritmo interiores (principios pitagóricos), y obedecer a Dios es realizar con acciones esta armonía superior

«Si nosotros vivimos virtuosamente, nos hallamos constantemente sometidos a su disciplina [de la música]; mas si nosotros incurrimos en injusticias, entonces nos quedamos sin música.

[...] La ciencia de la música es la disciplina que trata de los números en relación con cuanto se descubre en los sonidos. [...] Ninguna cosa de cuantas hay en el cielo o en la tierra, que se haya concluido conforme a los planes del creador, puede ser ajena a dicha disciplina.»

Aceptó las capacidades mágicas, curativas y éticas de la música

San Isidoro de Sevilla (+ 636), autor de *Etymologiarum sine originum libri XX*

La música, ciencia de todas las ciencias

Lugar de convergencia del ámbito ético y del intelectual

Concepción cosmológica

«Sin la música, ninguna disciplina puede ser perfecta, puesto que no puede existir nada sin aquélla. Se dice que el universo se mantiene unido gracias a determinadas armonías sonoras y que los propios cielos permanecen en rotación gracias a ciertas modulaciones armónicas.»

Reconocimiento de sus poderes

«La música conmueve y suscita emociones. Por otra parte, en los campos de batalla, el sonido de la trompa instiga a los combatientes [...] La música calma los espíritus agitados, como se lee con relación a David, quien liberó del espíritu maligno a Saúl valiéndose del arte de la melodía [...] Cada palabra pronunciada por nosotros, cada pulsación de nuestras venas, está en conexión, por obra de los ritmos musicales, con el poder de la armonía.»

Filosofía

Ética   Física   Lógica

Aritmética Música Geometría Astronomía

Astrología Mecánica Medicina

Alcuino (735-804), ministro de Carlomagno

Autor de un importante texto teórico perdido

Primer tradaista que intentó sistematizar los 8 modos litúrgicos (4 *auténticus* y 4 *plagales*) del canto llano

Basado en textos clásicos, situó la música junto a las ciencias

Difundió la interpretación errónea de Boecio de los modos

«[La música es la] disciplina que trata de los números que se descubren en los sonidos.»

Justifiación del número 8 desde ámbitos extramusicales (físico, astronómico y ético)

La tradición helenística se mantuvo en tratados posteriores, como un vínculo con el que cada vez se tenía menos relación

Derivaron disquisiciones musicales y filosóficas

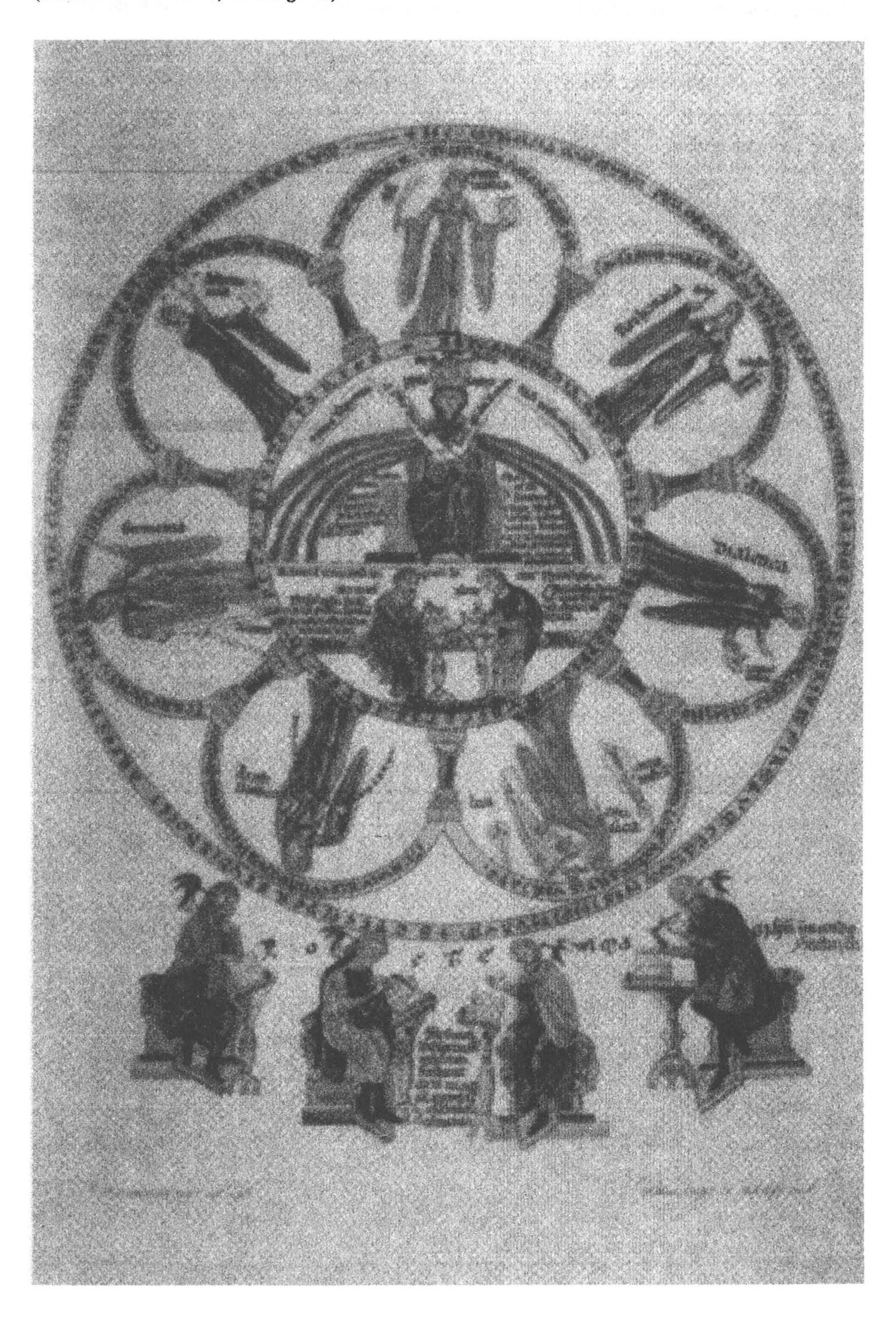
La música como ciencia

Las leyes musicales como reflejo de las del universo

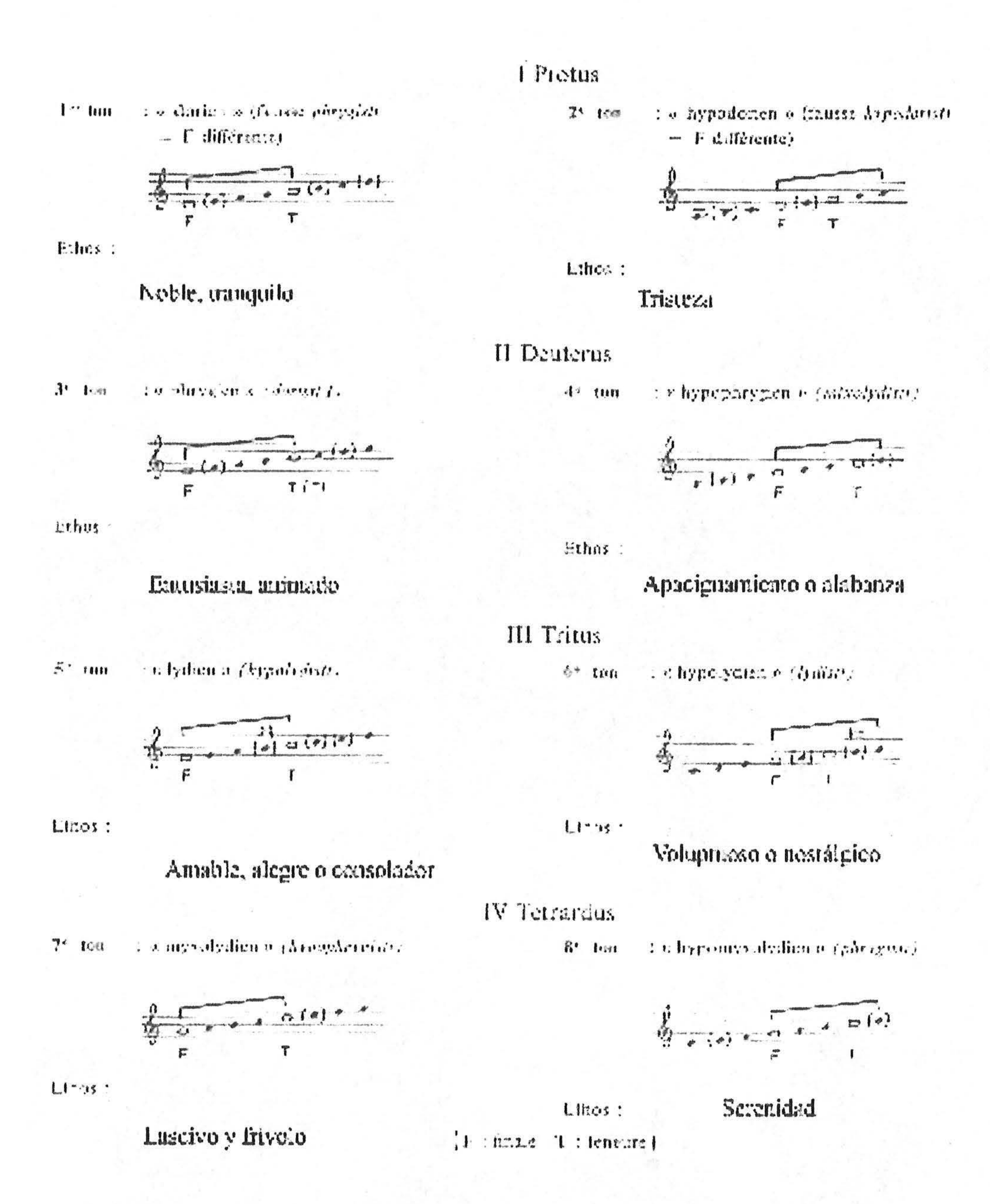
causa principal de ruptura con la práctica musical

Teorías sobre el *ethos* musical...

"Las siete artes liberales". Miniatura de *Hortus Deliciarum* de Herrad von Landsberg (Universitätsbibliothek, Freiburg i.B.)



Los 8 modos litúrgicos, según la sistematización de Alcuino. A la izquierda Modos Auténticos (tetracordo complementario agudo); a la derecha, Modos Plagales (tetracordo complementario grave) (Véase la pág. 31 y ss)



Aureliano de Réomé (s. IX), benedictino francés

Autor de *Musica disciplina* (ca. 850)

Síntesis de la concepción medieval de la música

«La música es la ciencia de la modulación justa, conforme al sonido y al canto.» (Siguiendo a san Agustín)

No es un tratado de métrica

Elogio de la música y de sus poderes

Definió los 8 tonos eclesiásticos a partir de las "armonías" griegas (estructura modal de las melodías), y las correspondencias entre ritmos literarios y musicales

Repitió la división de Boecio: música *mundana, humana e instrumentalis*

«Dicen los filósofos que el cielo gira. ¿Cómo puede ocurrir que una máquina tan veloz como el cielo se mueva de forma silenciosa? [...] Aunque el sonido no llegue a nuestros oídos, sabemos que alguna modulación armónica es inherente al cielo.»

La relación (*maximam concordiam*) entre el movimiento celeste, la música y los números, procede sin crítica de la tradición pitagórica (aspecto cosmológico), y se le añadieron los "órdenes angélicos" (aspecto teológico de la música medieval)

Remigio de Auxerre (s. IX), benedictino

«Toda música se compone de proporciones, o sea de consonancias.»

El principio (pitagórico-platónico) de la belleza matemático-musical, regía el mundo

Conexión de la idea de armonía con la de música

Elaboración de sistemas de escalas, teorías armónicas y más tarde rítmicas, que se justificaban desde lo físico-cosmológico

Órbitas, posiciones y movimientos de planetas según proporciones armónicas

Ritmos asociados a la Trinidad (Teología)

Hucbaldo (ca. 840-930), monje de Saint-Amand

Autor de *De musica institutione*

Destacó en Boecio el sistema de notación griego

Propuso añadir a los neumas las letras del alfabeto para determinar la altura de las notas

Odón, abad de Cluny (879-942)

Autor de un importante *Tonarium*

Referido exclusivamente a la experiencia auditiva, no visual de las notas

Se le atribuye un *Dialogus de musica*

Gran obra didáctica: utilizó por 1ª vez las letras para destacar las notas de la gama

Expuso el sistema de los 8 modos (modo: «distingue cualquier canto por su final»)

A Hucbaldo y a Odón se les atribuye el tratado *Enchirias de musica* (ca. 900), conocido también como *Musica Enchiriadis*

«No sólo la música, sino también las otras tres disciplinas (Matemática, Geometría y Astronomía), existen exclusivamente si se asientan sobre el número. [La música es] la disciplina racional de los sonidos consonantes o disonantes según los números, en relación con lo que se encuentra en los propios sonidos [...] el mismo sistema de medida que regula la consonancia de las voces obra sobre la naturaleza de los mortales, y las mismas proporciones numéricas que vuelven concordes los diversos sonidos son las que armonizan el alma con el cuerpo y crean la eterna armonía entre los elementos contrarios de todo el mundo.»

Preocupación por la enseñanza práctica (trasfondo pedagógico), escrito en forma dialogada

«-¿Qué es música? / - La ciencia [que enseña] a cantar de modo exacto; el camino más sencillo para [alcanzar] la perfección en el canto. [...] ordenar la melodía con sonido suave [...] / -¿De qué modo? / - De la msima manera que, al principio, el maestro explica las letras sobre una mesa, el músico dispone de todos los sonidos de una melodía sobre su monocordio. [... No se modulará adecuadamente si uno se] sirve de la suavidad para cosas vanas. [...] Todo cuanto sea suave dentro de la melodía, deriva del número, que es el que mide la amplitud de las voces; todo cuanto los ritmos hagan deleitable, bien en las melodías, bien en los diferentes movimientos, deriva del número, únicamente.»

Abordó la utilización litúrgica de la música y la necesidad de instruir a los cantores

«La disciplina del arte musical debe practicarse con gran asiduidad, sobre todo por quienes están encargados del servicio de Dios [...]. la lectura diligente fortalece nuestro espíritu [incitándole] a la virtud, mientras que el canto regocija nuestra mente [impulsándola] al servicio de Dios. [...] cuando admiramos con alegría la suavidad de la melodía terrena, nos apresuramos [...] hacia aquella armonía propia de la patria celestial [...]»

Incluyó la primera pieza polifónica notada que se conoce

Intentos de conciliar la música *mundana* y la *humana*:

Brecha existente entre el plano teórico y el práctico

Tradición griega: desprecio por el trabajo manual (el del músico como ejecutante) y supremacía del intelectual

Ejecutantes en la Edad Media: casi exclusivamente cantores de capilla (escaso desarrollo de la música instrumental)

categorías diferentes: los *cantores* (músicos prácticos, compositores y ejecutantes) y los *musici* (teóricos)

Componente moralista

El cantor sirve (desde un punto de vista litúrgico) a los propósitos de la Iglesia, por lo que se le perdona su escasa capacidad intelectual

Paralelismos entre el movimiento y posiciones de los planetas, y las cuerdas de los instrumentos y las relaciones que se dan entre ellas y las notas de la escala

Reginon de Prüm (s. X)

Comparó cada sonido de la escala con cada uno de los planetas

«No se debe olvidar que las cuerdas de un instrumento son equiparables a las cuerdas que producen la música celestial.»

Guido d'Arezzo (ca. 990-ca.1050)

No siguió a Boecio, a quien consideró más útil a los filósofos que a los cantores

Apeló a la práctica musical y a los problemas didácticos

Autor de *Micrologus*, el tratado de música más famoso y citado hasta el s. XIV

Recogió el sistema de los 8 modos del *Alia Musica*

Trata sobre polifonía y ritmo

Repercusiones en el ritmo y en la grafía musical (elementos

técnicos)

Autor de la *Epistola de ignoto cantu*: formuló los nombres de las 6 primeras notas de la escala, tomadas de un himno a san Juan

La melodía subía un tono o un semitono al empezar un versículo

«UT queant laxis / REsonare fibris / MIra gestorum / FAmuli tuorum / SOLve polluti / LAbii reatum / Sancte Johannes»

Las sílabas sólo se añadían a las letras para precisar la octava y su aspecto

Los semitonos de la gama siempre tenían que ser mi-fa

Gama de Ut (do) se solfeaba: ut. re. mi. fa. sol. re. mi. fa (C. D. E. F. G. a. b. c)

Si b es bemol (si bemol) se solfeaba la misma gama de C a c: ut. re. mi. fa. re. mi. fa. sol (C. D. E. F. G. a. b *molle*. c)

Modo de sol: ut. re. mi. fa. re. mi. fa. sol (G. a. b. c. d. e. f. g)

Este método evitaba dar un nombre al 7º grado móvil

En su *Regulae rythmicae*,

La música era sólo un medio para alcanzar un fin más elevado

Mantuvo la diferencia entre *musicus y cantor* de Boecio (desprecio al que "hace" música)

«Entre *musici y cantores* hay una gran diferencia. Éstos sólo cantan, aquéllos tienen también conocimientos de música. Pues quien hace algo de los que no sabe, se le puede llamar bestia. [...] En nuestros tiempos, entre todos los hombres, los cantores de capilla son los más necios.»

Aparente uniformidad en los tratados hasta el Renacimiento: definiciones / problemas / soluciones análogos

Boecio es la primera referencia: aparente uniformidad

Se repite la división en música *mundana, humana e instrumentalis*

Se va perdiendo el significado de la filosofía cosmológica:

Repeticiones mecánicas sin correspondencia con una realidad teórica y estética cada vez más diferente

2ª referencia: Guido d'Arezzo

Fractura entre pensamiento teórico (*musicus*) y especulaciones sobre

temas prácticos (*cantor*)

Estos últimos, cada vez más concretos (por aumento de la secularización de la música)

No hay violentos contrastes, sino especulaciones complejas

Progresiva toma de conciencia de las diferencias entre estilos musicales

El viejo (tradición gregoriana) y el nuevo (praxis polifónica)

Posición de la Iglesia:

Concilio de Tours (813)

«Todo cuanto ejerza seducción sobre los oídos y los ojos, y pueda corromper el vigor del espíritu, debe ser puesto a distancia por los sacerdotes de Dios; [...] mimando el oído y el ojo, todos los vicios penetran en el alma [...]»

Concilio de Lens (1528)

«Los histriones y los mimos no deben entrar en la iglesia para tocar el tímpano, la guitarra o cualquier otro instrumento musical.»

LA REFORMA GREGORIANA

Tras el traslado del emperador a Constantinopla: el papa era la mayor autoridad de Occidente

- Poder político y poder religioso se confunden
  - La música, instrumento de poder y control

Ss. V y VI: gran diversidad entre comunidades religiosas

- Reminiscencias paganas, influencias extranjeras
  - Papa León (s. V): primer intento de fijar el repertorio
  - También sus sucesores Gelasio y Simmaco

Papa Gregorio Magno (ca. 540-604): reforma

- Afirmación de la especificidad del canto romano frente a las liturgias orientales
- Reacción contra particularismos favorecidos por el aislamiento de las comunidades
- Compromiso entre la teoría heredada de la Antigüedad y unas costumbres en contradicción con la teoría
  - No compuso ninguna melodía de las que se le atribuyen

Tras san Gregorio, los carolingios retomaron la idea de la unidad

- Pipino el Breve: defensor del papado por necesidades políticas
  - Intentó imponer el canto romano a los territorios unificados bajo su reino
- Carlomagno (s. IX), su hijo y emperador de Occidente
  - Impuso lo que él consideraba el canto gregoriano auténtico
  - Que se conformó en las iglesias francas sobre un canto romano
    - Sin notación
    - Y conocido por una tradición oral irregular e incierta
- Hasta el s. IX no empezó a aplicarse la notación neumática

Salterio de Utrecht. (Época carolingia) [Bibliothek der Rijkuniversität Utreccht]



Comunidades y ámbitos refractarios a la reforma:

Milán y el rito ambrosiano:

Exuberancia de vocalizaciones

Importancia de formas antifónicas y responsoriales

Costumbre primitiva de la aclamación (cada vez más estilizada)

Benevento, Montecasino

Conservaron largo tiempo su liturgia

Liturgia Galicana en Francia

Suprimida en el s. VIII por Pipino el Breve

Ausencia de notación

Ritos mozárabe y visigótico en España (Córdoba, Sevilla, Toledo)

Abolidos en el s. XI por los papas Gregorio VII y Urbano II

Tradición de cantos con notaciones neumáticas muy ambiguas anteriores al s. XI

Transcritas en el s. XVI según la tradición de la catedral de Toledo, donde se creó un capítulo mozárabe

Importancia del Camino de Santiago

Unificación del rito gregoriano por Alfonso VI y Constanza (sobrina del abad de Cluny)

El Códice Calixtino (s. XII)

Rito celta: desaparecido en el s. VII

Variantes de la reforma: a finales del s. VII, el papa san Sergio introdujo en la liturgia romana usos propios de la iglesia de Oriente

Saint Gall:

Los *fratres hellenici* del monasterio enseñaron la música bizantina desde el s. IX

Grottaferrata:

Enseñó la liturgia bizantina desde el s. XI

LA NOTACIÓN DEL CANTO LLANO

Canto llano: conjunto de melodías en latín de la liturgia cristiana de Occidente

Interpretaciones:

S. X: *planus* calificaba un canto en el registro grave

S. XIII: la *musica plana* de ritmo libre se oponía a la *musica mensurata*, en la que la duración relativa de las notas estaba fijada

A partir del s. XVIII: se denominó impropiamente canto llano a toda música monódica de iglesia, inspirada en el gregoriano y notada de forma similar

La monodia se desplazaba sobre el eje horizontal espacio-temporal

Basada en un parámetro melódico

Se inscribía en una escala de alturas:

Implicando una cierta jerarquía entre las diferentes alturas que determinaban su ámbito

Juego dialéctico entre notas estructurales y notas secundarias (ornamentales)

Definición de modo

De los documentos más antiguos se deduce:

Que ciertas melodías tenían una estructura escalar sobre 5 notas (escala pentatónica): ejemplo, do-re-fa-sol-la-(do)

Y tendían hacia en pentatónico semitónico: admitiendo un semitono de relleno en el interior de las dos terceras menores formadas por los intervalos re-fa y la-do

Este semitono era una nota móvil, pues el relleno se podía hacer por S-T (semitono-tono) o por T-S

Que la forma litúrgica más primitiva (lectura de salmos o salmodia, y de textos sagrados) correspondía a la forma musical más rudimentaria: la "cantilación"

"Cantilación": declamación sobre una nota única, que se musicaliza de diferentes maneras:

Por la entonación, que tiende al agudo en la sílaba latina acentuada

Por el melisma (*jubilus*), generalmente al final de la frase, que asigna a una sílaba varias notas libremente elegidas

La cantilación se inscribe en un *ambitus*[1] muy reducido

Rara vez supera la cuarta

Se organiza alrededor de un grado principal (la nota de recitado N) o *tenor*

Según tres esquemas posibles de posición del tono y del semitono: T-N-T / S-N-T / T-N-S

Si se sitúan estas estructuras iniciales en una escala pentatónica de sol a sol:

Nota de recitado por encima del semitono móvil: sol-la-*si*-DO

Nota de recitado rodeada por dos tonos enteros: la-do-RE-mi

Nota de recitado por debajo del semitono móvil: do-re-MI-*fa*

Estos tres modos de organización se identifican con los tres modos arcaicos:

Las melodías obtenidas a partir de ellos presentan:

El ascenso de la tenor (que se desarrolla en el concepto de modalidad gregoriana)

Y el descenso sobre la final

Clasificación de las fórmulas melódicas:

Salmodias:

Ejecutadas por el oficiante según un esquema tripartito:

Fórmula melódica inicial o entonación

Recitado sobre la nota

Fórmula final o conclusión

Evolucionaron al canto responsorial

La asamblea de fieles respondía con una antífona

Según un esquema A-B-A' en el que cada versículo de salmo se enmarcaba en la antífona que tenía asociada

El oficiante evolucionó desde la cantilación hacia un canto solista elaborado

Con un ambitus considerablemente aumentado

[1] Véase la pág. 34.

Surgieron problemas de coherencia melódica:

Había que pasar del final de la antífona a la entonación del versículo, y del final de éste a la reentonación de la antífona

Además, el cantor tendía a subirse una tercera o una cuarta

Solución para ir de B a A': uso de conclusiones alternativas (*differentiae*) para que la nota final coincidiese con la de reentonación

Los tonarios (desde el s. VIII):

Catálogos que agrupaban las antífonas según el tono salmódico de los versículos a los que estaban asociados

Clasificación según 4 tipos de finales: *protus, deuterus, tritus y tetrardus* (denominación favorecida por la influencia carolingia)

Subdivisión en tonos auténticos y plagales[2]

La clasificación remite a la nota correspondiente a los cuatro finales designados:

Re para el *protus* / mi para el *deuterus* / fa para el *tritus* / sol para el *tetrardus*[3]

Los 4 grados se entienden como la materialización de una posición de final dentro de 4 fórmulas melódicas cuyo ambitus se extiende de la segunda inferior a la tercera superior de la final:

Protus: do-RE-fa / Deuterus: re-MI-sol / Tritus: mi-FA-la / Tetrardus: fa-SOL-si

Los 3 grados restantes (la, si y do) están en situación de réplica, en la quinta superior respectivamente de re, mi y fa

La clasificación de las antífonas se extendió al conjunto de los cantos litúrgicos

Surgió la preocupación por la definición teórica de los modos

Integrando en un marco forzado y predefinido otras melodías nacidas a partir de modelos teóricos

También se plantearon clasificaciones a partir del *incipit*

---

[2] Véase la ilustración de la pág. 20, y la pág. 32.

[3] Denominación adoptada por comodidad y claridad, pues los nombres de las notas no aparecieron antes del s. X

La modalidad gregoriana era bipolar:

Estructuraba una parte de la escala diatónica en torno a dos grados importantes, según procedimientos determinados por la posición del semitono

Recientemente también se están considerando factores rítmicos

Las dos notas estructurales (pesadas) destacaban por el aumento en su duración, mientras las ornamentales (ligeras) se concebían como agrupación de valores rítmicos más cortos

Influencia de los tonarios:

Condicionaron los procesos creativos incluso en los ss. XV y XVI

Formaron parte de la instrucción musical

El sistema de los 8 modos:

Los redactores de los tonarios conocían la teoría bizantina de los 8 *êchoi*

Adoptaron la terminología helénica de los modos

El *octoechos*: sistema de clasificación de 8 esquemas melódicos, utilizado en las liturgias orientales

8 y no 4, porque para cada modo se distingue entre forma auténtica o plagal, según la estructuración de la melodía con relación a su nota final

En la forma auténtica:

El ambitus se desarrolla casi exclusivamente por encima de la final (con una incursión ocasional de un grado hacia los graves)

La tenor (dominante en los cantos que no eran salmodias) estaba una quinta por encima de la final (con un tratamiento especial para el tercer modo, en el que la dominante cedía ante la atracción del semitono y subía frecuentemente a do)

[En los modos auténticos 1, 5 y 7, a tenor-dominante (que es la quinta superior de la final), se identifica con el límite superior del diapente[4]

El modo 3° es una excepción, en el que la dominante ha ascendido de si a do]

[4] Véase la pág. 34.

En la forma plagal:

La final ocupa una posición central en relación con el ambitus general

El ambitus se extiende desde la cuarta por debajo hasta la quinta por encima, con una tenor a la tercera o a la cuarta por encima de la final

[En los modos plagales la dominante conserva su situación, que es variable en la tercera o en la cuarta posición en el interior del diapente]

Ambigüedades: ejemplo: hay dos tonos de re (1° y 8°)

Todas las octavas modales la presentan

Los 4 modos hicieron surgir 8 tonos

Su numeración aún permite situar a una pieza a la vez en

Su naturaleza modal

Y su entorno melódico

Los modos:

A través de Boecio (herencia de la definición pitagórica de la octava)

El "gran sistema perfecto" diatónico se componía de una doble octava, cada una subdividida en 2 tetracordos de configuración T-T-S (descendente), separados por un intervalo de tono entero (actualmente: mi-re-do-si // la-sol-fa-mi)

Proceso de racionalización a partir de los conceptos cuantitativos de la teoría griega

En los tratados: dialéctica que relaciona los conceptos de altura, de notación y de escala modal representativa de la estructura melódica

Fueron adoptados tempranamente por la Iglesia de Occidente

Teoría establecida en el s. IX por Aureliano de Reomé[5]

En *Musica Enchiriadis*:

Se nombran los 4 sonidos (*soni*) que forman la melodía según 4 tonos (*tonoi*) o modos, y sus subordinados (*subjugales*, los

[5] Véase la pág. 21.

modos plagales)

Novedad: concepto de tetracordo constituyente

Las 4 notas en orden ascendente a partir de la final bastan para definir el modo, según la posición del semitono en el interior del tetracordo:

Intermedia en el protus, re-mi-fa-sol

Inicial en el deuterus, mi-fa-sol-la

Final en el tetrardus, sol-la-si-do

El tritus se caracterizaba por la sucesión de 3 tonos enteros o *triton*

Hay que llegar a la quinta por debajo de la final para encontrar el semitono si-do

En *Alia Musica* (finales del s. IX, tres autores): de este tratado procede la confusión entre tonoi y armoniai (que se mantiene en todos los textos hasta Glarean (1550))

La octava modal se componía de un pentacordo y un tetracordo conjuntos (re-la / la-re, mi-si / si-mi...)

En el interior de cada par de modos:

El pentacordo (diapente) cubría el intervalo de quinta por encima de la final

El tetracordo (diatesaron) cubría las 4 notas por debajo de la final

Según la posición del semitono:

Había 4 formas (*species*) de quinta: TSTT, STTT, TTTS, TTST

Y sólo 3 de cuarta: TST, STT, TTS

La subdivisión auténtico-plagal hacía que, en el interior de una octava ascendente, los modos auténticos presentaran la sucesión diapente + diatesaron, y los plagales el orden inverso diatesaron + diapente, con la final en una posición intermedia

El 2° autor añadió a la numeración de los 8 tonos la terminología de los "pseudo-modos griegos" (son escalas de trasposición de una misma octava)

En el s. XVI se completó artificialmente el sistema hasta los 12 tonos:

Añadiendo 2 tonos autentes y 2 plagales (eolio, hipoeolio, jonio e hipojonio)

Los dos últimos, de final do, equivalen a nuestro modo mayor

Teoría de las escalas modales

Características:

Ambitus: octava característica del modo, en la que se desarrolla la melodía

Tenor o "tono de recitado" (*dominante* desde el s. XVII): sonido central alrededor del que se organiza la melodía y sobre la que se recitan los pasajes *recto tono*

Final o tónica: nota conclusiva de las diferentes partes de la melodía

Importante cuando no se usa un tono de recitado

Sucesivamente se perdió la comprensión de su estructura:

Perdieron gradualmente los otros elementos esenciales para su diferenciación

Se convirtieron en aspectos de la octava obtenidos por permutación de la nota de base

No les preocupaba la altura absoluta:

El si bemol permitía pasar de la forma auténtica a la plagal sin cambiar de ambitus

Problema: se identifica tan cómodamente un modo por su octava modal (modo de re: el que se obtiene de re a re sobre las teclas blancas de un piano), que se tiende a confundirlos

Escalas fundamentales y sus modos de utilización:

Escalas: forman el repertorio de los intervalos característicos de un sistema musical

La selección de estos intervalos forma las diferentes escalas modales o gamas usuales del sistema = sucesión de sonidos dispuestos, en el interior de una octava, en el orden de frecuencias creciente (gama ascendente) o decreciente (gama descendente)

Modos: son las maneras de ser y operar el sistema.

Se definen por.

La referencia a una escala modal, en la que se establecen las

relaciones jerárquicas

Los intervalos o las formas melódicas características

Un cierto *ethos* asociado que regula su uso

A veces, un estilo de interpretación particular (especialmente en los ornamentos)

Solfeo y solmización: evolución

Consecuencia de la racionalización del pensamiento teórico: designación de las alturas

Solfeo: aprendizaje de la música por las alturas

Notación alfabética, s. XI (Bibl. Nationale, Paris)

Hucbaldo de Saint-Amand (ca. 900)

Por adaptación del octoechos estructuró el sistema griego sobre una escala de octava doble, en la que cada grado tenía un nombre (*proslambanomenos, hypate, mese*...)

Junto a la nomenclatura griega apareció una nueva designación de los grados:

Alfabética de A a G (aún mantenida por alemanes y anglosajones, con ligeras diferencias)

Tratados posteriores: consideraron el concepto de registro

Situaron los grados sobre una escala de 3 octavas + 1 nota grave

Desde el sol$_1$, (G) designado por Gamma mayúscula, hasta el la$_4$:

De ahí el nombre de *Gamut* de esta escala

Odón de Cluny (s. X):

Dio una estructura especial a la octava doble (correspondiente a la extensión de las tesituras de hombres y niños necesarias para el canto litúrgico)

Introduciendo una nota móvil (el b sostenido, *mollis o quadratus*, que no aparece en la octava grave):

Γ A B C D E F G a b$_{sost}$ c d e f g a

Guido d'Arezzo

Introdujo el concepto de hexacordo

Considerando el tetracordo formado por los cuatro finales de los modos D, E, F, G, de configuración TST y añadiendo un tono entero en cada extremo

Se obtiene TTSTT cuyos componentes son do, re, mi, fa, sol, la

Se aplica a toda sucesión de 6 notas ascendentes sobre la escala diatónica, en las que el semitono mi-fa es central, rodeado por dos tonos enteros (sílabas de solmización)

Hexacordo en vez de octava

Importancia del principio de simetría en el hexacordo

Justificación:

Por el problema que plantea el grado siguiente a la (no denominado *si*

hasta el s. XVII), que es una nota móvil (único grado cromático autorizado)

Según los casos se denomina mi o fa

La aplicación del sistema hexacordal (en alturas relativas) a diferentes grados de la escala (en su designación alfabética), siempre permite llamar mi-fa al intervalo de semitono interior

En un ambitus de C a A (excluyendo la problemática B), coincide mi-fa con E-F (*hexacordo naturalis*)

En un ambitus de F a D (do, re, mi, fa, sol, la) representan una sucesión fa-sol-la-si♭-do-re en la que B es bemol (*hexacordo mollis*)

En un ambitus de G a E (do, re, mi, fa, sol, la) representan una sucesión sol-la-si-do-re-mi, B es *durus o quadratus* (B sostenido, *hexacordo duro*)

Para solfear las notas de una melodía que supere el ambitus de sexta (caso habitual), había que recurrir a cambios:

Pasar de un hexacordo a otro tomando una nota común, que cambia de nombre para permitir solfear el mi-fa en la posición del semitono

El sistema de designación de las notas mantenido hasta el s. XVII

Se explica por la relatividad de las sílabas de solmización respecto a la estabilidad de los grados de la escala

Ya que una misma altura podía designarse de 3 maneras distintas según el hexacordo en el que se solfease (C fa do, A la mi re...)

Guido limitó a 3 las posiciones de hexacordo

Ello permitía un lectura en solmización de la totalidad del corpus gregoriano (casos de trasposición limitados)

La libre invención llevó a la transgresión del marco modal

El hexacordo debía poder situarse en cualquier posición de la escala diatónica para usar otros grados cromáticos distintos del si♭

La solmización es una técnica que en sí no afecta a la naturaleza del sistema modal:

Pero por la definición concreta del hexacordo por la posición del semitono, refleja un modo de pensamiento indisociable de aquél

Por ello desapareció con la introducción del *si*

Simultáneamente a la sustitución de la estructuración de la octava modal por las necesidades de la estructura armónica

La asignación de letras a los sonidos era muy abstracta para una escritura de uso corriente:

San Isidoro de Sevilla (s. VII) en sus *Etimologías* (III, 15, 2):

No se puede escribir la música

Uso de tropos: permitió el florecimiento de melodías nuevas

Para ayudar a la memoria de los cantores, se colocaban encima de las sílabas del texto unos signos que sugerían el curso de la melodía (*neumas*) (finales del s. VIII)

Notación neumática:

Simbolización de las inflexiones vocales

No podía reflejar los intervalos melódicos

La palabra nota o *notula* apareció en el s. XI como sinónimo de neuma

Los primeros neumas derivaron de la acentuación del lenguaje: agudos, graves y circunflejos / anticircunflejos (doble inflexión)

Signos fundamentales:

Virga: indicaba un sonido más agudo que el precedente

Punctum: un sonido más grave que el precedente

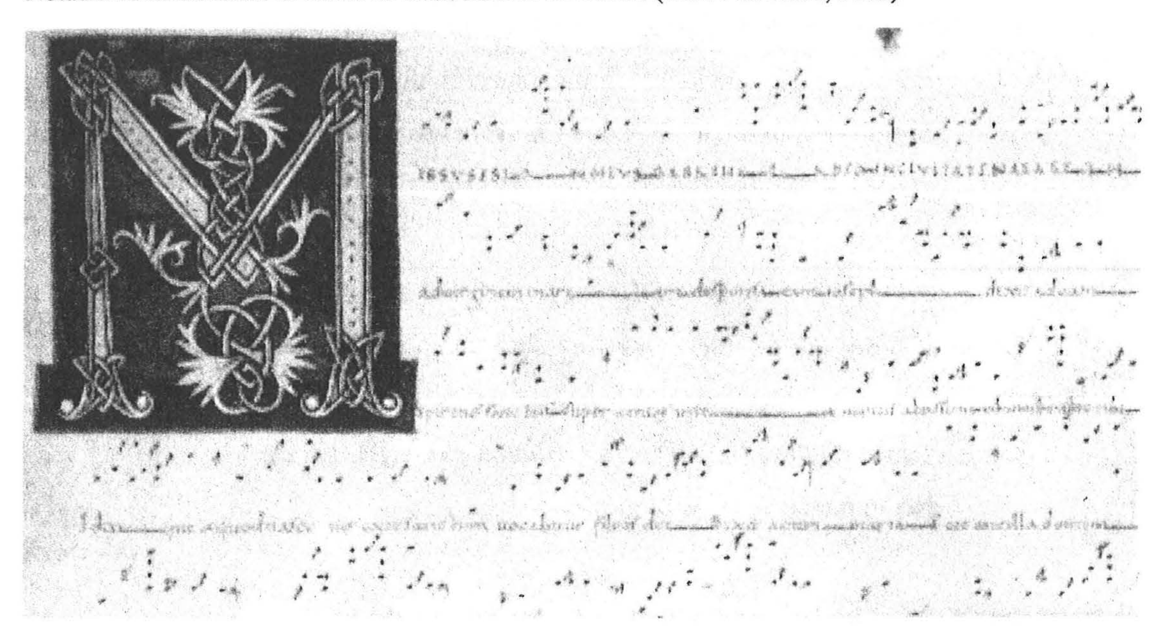
Agrupados formaban los restantes

Inicialmente servían para ayudar a la memoria, pues se suponía el conocimieto previo de la melodía

La asociación de la vista y el oído condujo a situar los signos a alturas diferentes según correspondiesen a sonidos más o menos agudos

Se obtuvo así una guirnalda de neumas que evocaban la línea melódica (aproximación a la notación diastemática*)

Notación diastemática. *Gradual de Saint-Michel de Gaïac.* (Bibl. Nationale, Paris)



La notación neumática se enriqueció posteriormente con dos tipos de indicaciones complementarias:

- Letras significativas y, en principio, de significación imprecisa (antes de asignarles sonidos)
  - a para *altius*, i para *inferius*, e para *equaliter*, t para *tenere*...
- Letras que identifican sonidos (en uso en Gran Bretaña y Alemania)
  - A (la), B (si), C (do), D (re), E (mi), F (fa), G (sol)
  - Según la escala se pueden usar dos tipos de B
    - El si natural, representado por una B angulosa (quadratum o cuadrada), origen del sostenido (H en Alemania, por confusión de la B quadratum con la H gótica)
    - El si bemol, representado por una B redondeada (rotondum o mol), origen del bemol
- La distribución de los signos alrededor de unas líneas de referencia
  - Una sola primero, roja (fa)
  - Una segunda amarilla (do)

Y otras después (Guido d'Arezzo)

Cada línea y cada interlineado corresponden a un único sonido: entonación definida

Aún en uso en los manuales litúrgicos de la edición vaticana

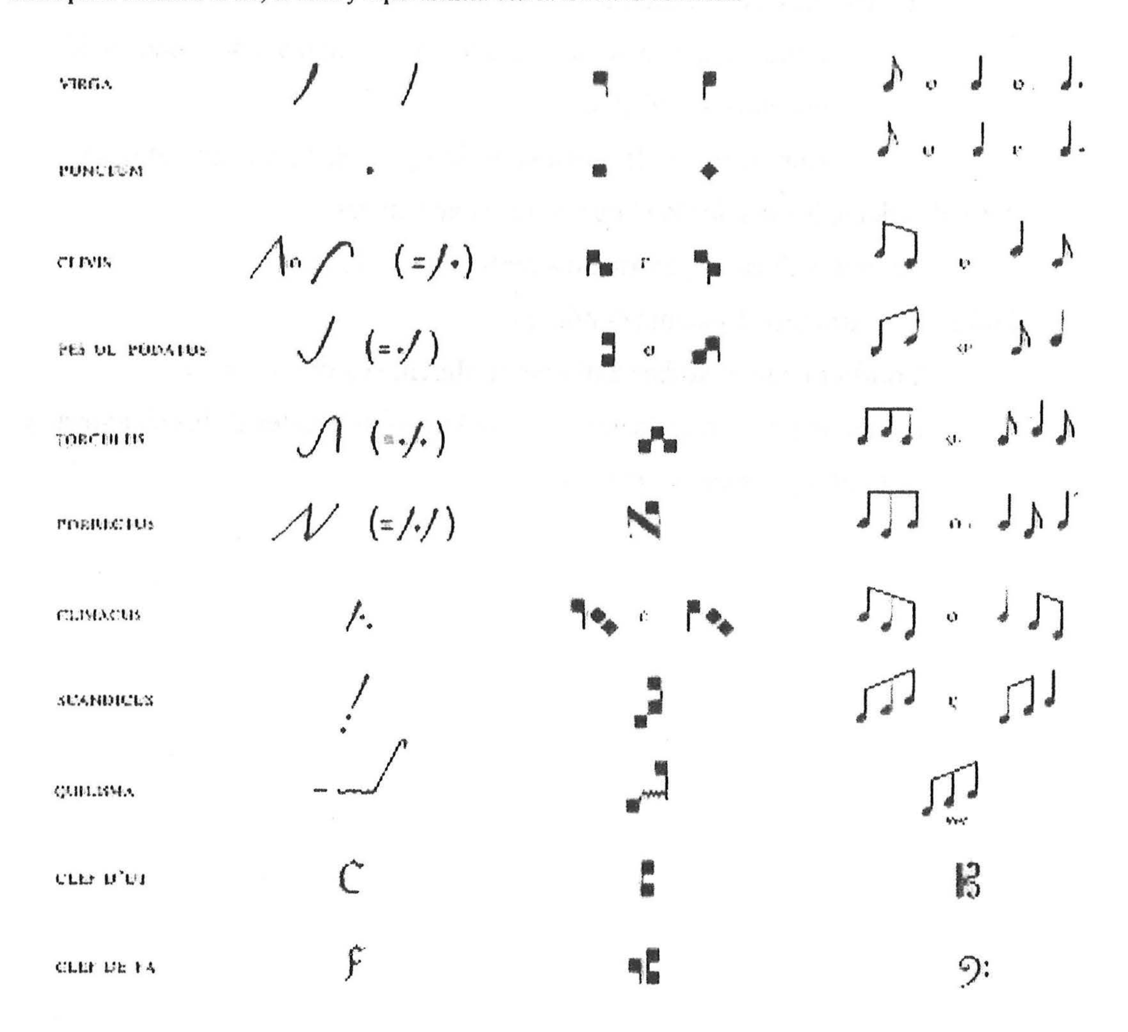
A finales del s. XI se adoptó el uso de las cuatro líneas

La quinta línea se generalizó a partir del s. XIV

Problema: introdujo el sistema diatónico*

Conflicto con melodías antiguas sutilmente estructuradas y ornamentadas, procedentes de las prácticas musicales de las sinagogas y de la liturgia oriental cristiana

Principales neumas: s. IX, s. XIII y equivalencia con la notación moderna.



AUDICIONES RECOMENDADAS

- "Cantos de la Iglesia de Milán (s. V): Salmo, Responsorio." *Les Premières Heures de l'Ère Chrétienne*. Harmonia Mundi, 1995 [Ensemble Organum, dir. Marcel Péres].

- "Himno cristiano de Oxyrhynchus". *Musiques de l'Antiquité Grecque*. 1996. [Ensemble Kérylos, dir. Annie Bélis]

- "Canto bizantino: Alleluia." *Les Premières Heures de l'Ère Chrétienne*. Harmonia Mundi, 1995 [Ensemble Organum, dir. Marcel Péres].

- "Cantos de la Iglesia de Roma (ss. VII-VIII): Introito Resurrexi". *Les Premières Heures de l'Ère Chrétienne*. Harmonia Mundi, 1995 [Ensemble Organum, dir. Marcel Péres].

- "Planctus Hugonis Abatis: Hug dulce nomen". *Le Règne du Channt Gregorien.* Harmonia Mundi, 1995. [Deller Consort, Dir. Alfred Deller]

- "Misa gregoriana de Requiem". *Le Règne du Channt Gregorien.* Harmonia Mundi, 1995. [Deller Consort, Dir. Alfred Deller]

- "El repertorio Galicano (s. IX): versos del obispo Teódulo de Orleans." *Le Règne du Channt Gregorien.* Harmonia Mundi, 1995. [Deller Consort, Dir. Alfred Deller]

- "Antifonario Mozárabe de Silos (s. IX): Cantus lamentationum". *Colección de música antigua española.* Hispavox, 1990. [Coro de Monjes de Silos, dir. Ismael Fernández de la Cuesta]

- "Códice Calixtino (ss. XII-XIII)". *Colección de música antigua española.* Hispavox, 1990. [Coro de Monjes de Silos, dir. Ismael Fernández de la Cuesta]

BIBLIOGRAFÍA RECOMENDADA

CALDWELL, J. (1988): *La música medieval.* Madrid, Alianza.

CANDÉ, R. de (1978): *Histoire universelle de la musique* (Vol. 1). Paris, Éditions du Seuil.

CATTIN, G. (1987): *Historia de la música, 2: El Medievo (1ª parte).* Madrid, Turner.

CHAILLEY, J. (1950): *Histoire musicale du Moyen Age.* Paris, Presses Universitaires de France.

COEURDEVEY, A. (1998): *Histoire du langage musical occidental.* Paris, Presses Universitaires de France.

FELLERER, K.G. (Ed.) (1972): *Geschichte der Katholischen Kirchenmusik. Band I: Von den Anfängen bis zum Tridentinum.* Kassel, Bärenreiter.

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I. (1990): *Historia de la música española: I- Desde los orígenes hasta el Ars Nova.* Madrid, Alianza.

FUBINI, E. (1988): *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX.* Madrid, Alianza.

HOPPIN, R.H. (1978): *The Medieval Music.* New York / London, Norton--Dent.

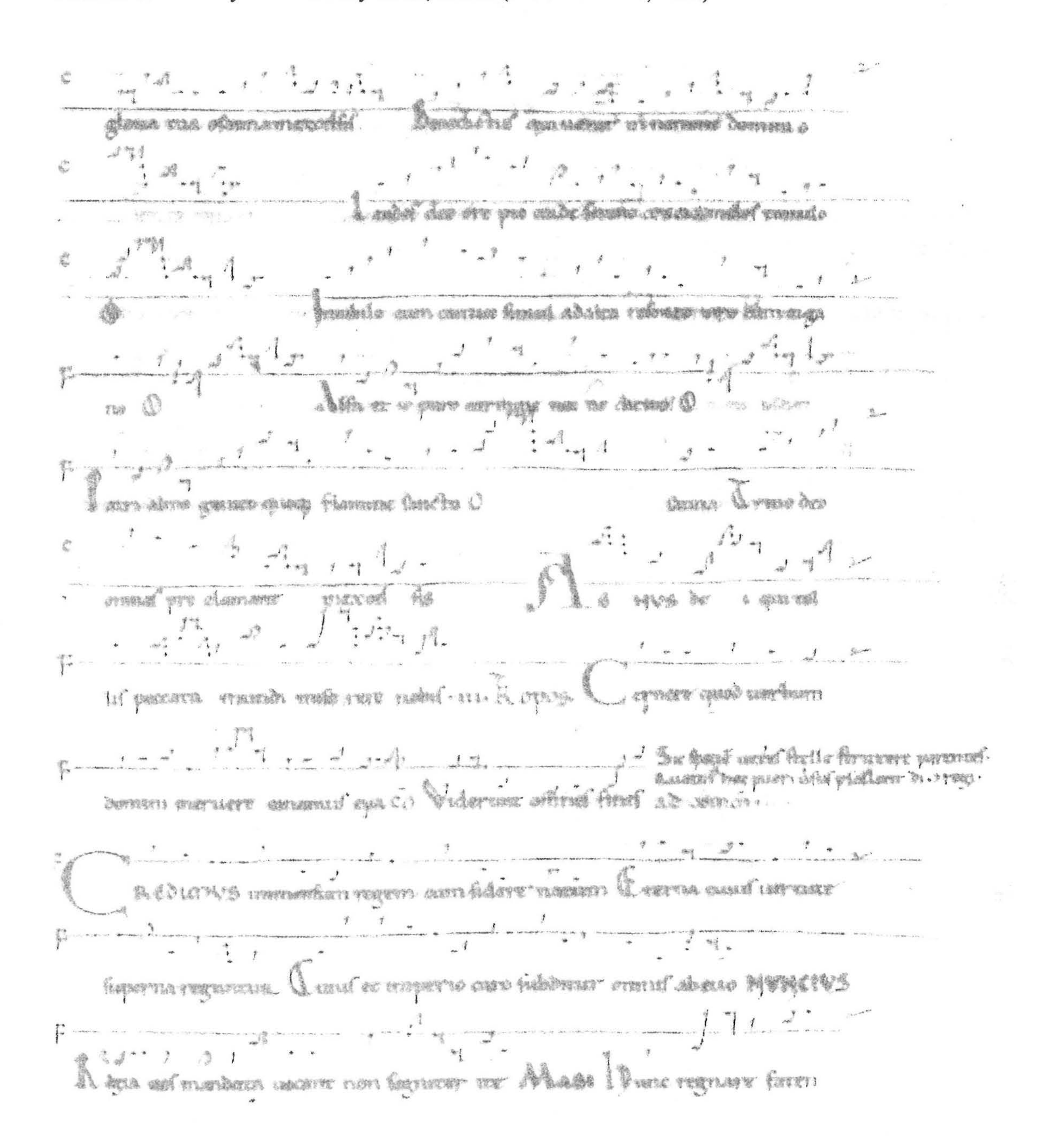
REESE, G. (1990): *La música en la Edad Media.* Madrid, Alianza.

SALAZAR, A. (1988): *La música en la sociedad europea: I- Desde los primeros tiempos cristianos.* Madrid, Alianza.

SEAY, A. (1975): *Music in the Medieval World.* New Jersey, Prentice-Hall.

Neumas alineados. *Codex Buranus*, s. XII. (Bayerische Staatsbibliothek, München)

Neumas con líneas y claves de fa y de do, s. XII. (Bibl. Nationale, Paris)



BREVE GLOSARIO DE TÉRMINOS utilizados en el texto

Antiphona: voces agudas y graves cantando al unísono.

Diastemacia: distancia en sentido vertical entre dos notas escritas, para indicar el intervalo más o menos amplio que las separa.

Kanon: 9 himnos breves de 4 a 6 estrofas cada uno.

Kontakia: himnos de 18 a 24 estrofas, con una melodía llena de melismas (varias notas cantadas sobre una sola sílaba).

Octoechos: recopilación de cantos en los 8 modos (*êchoi*) para las 8 semanas desde el domingo de Pascua.

Sistema diatónico: sucesión reglada de intervalos melódicos precisos, escalonados por tonos y semitonos.

Códice Calixtino, ss. XII-XIII, fol. 214: Congaudeant catholici. (Catedral de Santiago)

NOTAS

NOTAS

CUADERNO

191.01

CATÁLOGO Y PEDIDOS EN
http://www.aq.upm.es/of/jherrera
info@mairea-libros.com

84-9728-163-2